

LÍNGUA, LITERATURA E ENSINO, Outubro/2011 - Vol. VI

MASCARAMENTOS NAS ENTRELINHAS DO TEXTO
DO *HEAUTONTIMORUMENOS* TERENCIANO

Gabriel ROSSI

Orientadora: Professora Isabella Tardin Cardoso

RESUMO: Nas entrelinhas de *Heautontimorumenos*, de autoria de Terêncio (séc. II a.C.), seriam recorrentes “metateatralidades” atinentes à tematização da *persona*, i.e. à “máscara” (cf. *OLD*, primeira acepção), que revestiria tanto o ator, quanto o personagem (também designado como *persona*; cf. *OLD*, segunda acepção). Em se observando as falas do personagem Cremes, pode-se notar que não só este, como os demais personagens fingiriam identidades para lograr êxito nas relações sociais. A superposição de *personae*, desestabilizando os processos, bem como a possibilidade, de cognição no interior da comédia, resultaria, portanto, no embaraço dos personagens quanto à possível e “verdadeira” identidade (ou caráter perceptível no desenrolar do enredo) não somente dos demais personagens, como também de si próprio.

Palavras-chave: Literatura latina, Comédia *palliata*, Terêncio, *Heautontimorumenos*, *personae*.

TERÊNCIO E O ESTUDO DE SUAS PEÇAS

São exíguas as informações sobre Terêncio, autor de seis supérstites peças de sucesso¹ na Antiguidade e imensa repercussão até a atualidade. Quanto à sua origem, na única fonte antiga sobre sua vida² pode-se apreender: “nativo de Cartago, foi, em Roma, escravo do senador Terêncio Lucano, por quem, em virtude de seu intelecto e beleza, não apenas foi instruído à maneira de um homem livre, como também foi

¹ Respectivamente: *Andria* (166 a.C.), *Hecyra* (165 a.C.), *Heautontimorumenos* (a.C. 163), *Eunuchus* (161 a.C.), *Phormio* (161 a.C.) e *Adelphoe* (160 a.C.). Datação estabelecida por Brown (2006).

² Trata-se da *Vita Terentii* de Suetônio, biógrafo e historiador, séc. I d.C., legada através de Donato (*Aelius Donatus*), gramático, séc. IV d.C.. Observa Brandão (2006: 111-13), no tocante ao valor documental da biografia, que Suetônio se vale da erudição para compendiar fatos históricos, anedotas, rumores, provas e escritos de modo a construir, num balanço dos testemunhos literários, uma opinião favorável a respeito do biografado, sem escamotear do leitor a possibilidade de opinar. Suetônio também amiúde conjectura a partir dos prólogos e das peças do comediógrafo e apresenta contradições assinalando-as como rumores (*existimantur*). Incontestemente é-lhe a escravidão do poeta, possível lugar-comum, malgrado a finura do estilo e o domínio da língua latina deste, porém um rumor apenas o fato de ter sido cativo (*captum esse existimant*), bem como sua ascensão por meio da beleza (*corporis gratia*), topos comum da invectiva na luta política explorado pelo biógrafo. Cf. Brandão (2006).

prematuramente libertado.”³. Adversa, não obstante evidências do sucesso de sua obra⁴, há tempos, vinha sendo a valoração do poeta cômico Terêncio⁵ no cotejo de sua arte com o humor metateatral⁶ de Plauto, também atuante na Roma antiga décadas anteriores às daquele: departindo-se de semelhante convenção plautina, Terêncio aspiraria à criação de uma comédia apurada ao se furta ao uso de semelhante humor e privilegiar um realismo estilizado em suas peças (Duckworth, 1952: 137).

AS MÁSCARAS NA COMÉDIA *PALLIATA*

Na ausência de evidências arqueológicas e de testemunhos coevos, não é seguro que no palco terenciano ou em apresentações precedentes se tenham empregado máscaras teatrais. Entretanto, no que concerne ao uso de máscaras nas apresentações da *palliata*, Duckworth (1952: 92) sugere que, em se valendo de todos os elementos gregos, textos, contextos, personagens e inclusive o *pallium*⁷, os romanos certamente adotaram a convenção de máscaras, um recurso, segundo Beare (1950: 185), de grande utilidade para a encenação⁸. Castellani (1977: 23) observa: Élio Donato reporta no

³ Rolfe (1959: 452): *Karthagine natus, seruiit Romae Terentio Lucano senatori, a quo ob ingenium et formam non institutus modo liberaliter sed et mature manumissus est.*

⁴ Suetônio relata: “A peça *Eunuco* foi, de fato, encenada duas vezes no mesmo dia e premiada, como comédia alguma de um escritor dantes fora, isto é: com oito mil *nummus*. Dessarte, também se registra a soma junto ao título.” (*Eunuchus equidem bis die acta est meruitque pretium, quantum nulla antea cuiusquam comoedia, id est octo milia nummorum. Propterea summa quoque titulo ascribitur.*), Rolfe (1959: 456). Sobre o sucesso de Terêncio em seu tempo, cf. Gilula (1985: 74).

⁵ Parker (1986: 589) destaca: Varrão (séc. I a.C.) louva igualmente Plauto (séc. III a.C.) Cecílio e Terêncio (ambos séc. II a.C.) consoante ao talento de cada, respectivamente: a linguagem exuberante, a construção da trama e o delineamento de personagens. De acordo com a constatação de Wright (1974: 148-151), melhor caracteriza o método plautino de composição o recurso de afastar sua audiência e seus personagens da trama, das falas deles próprios e das convenções do gênero, das quais suas peças, entretanto, dependem. Terêncio, todavia, privilegiaria a caracterização dos personagens e a verossimilhança, preservando a ficcionalidade ao não se distanciar da trama das peças.

⁶ Para Taplin (1986:164) o metateatro é a auto-referência teatral: as situações por meio das quais as peças (“plays”) podem, ou não, atrair a atenção para sua encenação (“playness”), para o fato de que são artifícios destinados a uma *performance* sob circunstâncias especiais e controladas. Para este e outros sentidos do termo “metateatro” aplicado aos estudos do teatro antigo, cf. Cardoso (2005).

⁷ Explica Beare (1950: 184): *pallium* era um manto grego utilizado pelos personagens que encenavam cenas do cotidiano e do contexto grego da época de Menandro, séc. IV a.C.

⁸ Escritores de épocas posteriores e que assistiram às reencenações das peças plautinas e terencianas testemunham o emprego de máscaras. Cícero (séc. I a.C.) faz uma observação: “o que poderia ser tão fictício quanto o verso, quanto o palco, quanto o drama? Entretanto, neste gênero eu mesmo sempre observei que se me pareciam flamejar dentro da máscara os olhos do histrião que entoava versos ao som flauta.” (*quid potest esse tam uctum quam uersus, quam scaena, quam fabulae? tamen in hoc genere saepe ipse uidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis uiderentur spondalia illa dicentis. De Oratore* 2.193); cf. Sutton (1967: 336). Quintiliano (séc. I. d.C.) tece comentários acerca de uma convenção: “o pai, incumbido das cenas importantes da peça, visto que está ora exaltado, ora brando, tem uma sobrancelha erguida e outra regular; também é costumaz aos atores exhibir quanto mais possível o lado da máscara condizente com as cenas que interpretam.” (*pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est quod cum iis quas agunt partibus congruat. Inst. Or.* XI, 3, 74); cf. Butler (1958: 284).

prefácio ao *Adelphoe* terenciano que Ambívio Turpião e sua trupe vestiram máscaras durante a apresentação da peça. Para Marshall (2006: 130), uma vez que os enredos da Comédia Nova se sustentam na ambígua representação das jovens, amiúde na posição inicial de escravas ou de cortesãs e que se revelam depois cidadãs livres, seria, portanto, eficaz ao dramaturgo que o sistema de relações representado pelas máscaras obscurecesse a distinção.

Uma ocorrência no *Phormio* terenciano ilustraria a tese da (in)existência de máscaras nas apresentações. O parasita Fórmio encena um julgamento de modo a provar um falso parentesco entre o jovem Antifo e sua amada e a possibilitar o casamento de ambos às escondidas. Antifo é então compelido a dissimular⁹ diante de seu pai para manter a farsa estabelecida. Castellani (1977: 26-27) atenta ao fato de que, ao exclamar *non possum inmutarier* (*Phor.* 206), Antifo se referiria à impossibilidade de alterar a máscara, ironizando a convenção: o jovem, mediante as exortações patéticas de Geta, esforçar-se-ia debalde para alterar a rígida expressão da máscara.

METATEATRALIDADES EM OUTRAS PEÇAS TERENCIANAS

Estudiosos vêm assinalando aspectos do “metateatro” terenciano em outras peças que não a objeto de nosso estudo¹⁰: trata-se de ocorrências em que a ficção, reconhecida como invenção (ou recurso teatral) pelos personagens, revela-se uma verdade (no mundo da peça e dos personagens)¹¹ e determina o curso do enredo. Vejamos a seguir alguns exemplos de tais análises em outras peças do nosso autor.

Knorr (2007: 168-169) aponta que em *Andria*, a sós em cena, o escravo (*seruus*) Davo revela a gravidez de Glicéria, cujo rebento Pânfilo pretende reconhecer por meio de um plano audaz (*audaciam*, *And.* 217), que, aos olhos do *seruus* “é um empreendimento de dementes e não de amantes” (*inceptiost amentium, haud amantium*, *And.* 218). O ardil consiste na invenção da cidadania de Glicéria¹². O curioso é que, malgrado as considerações dos personagens no tocante ao caráter mirífico e fabular

⁹ Geta se impacienta e, antes de sair, é retido por Antifo: “eu imploro, e se eu fingir? Está bom assim?” (*obsecro, / quid si adsimulo? satinest? Phor.* 209-10). Não obstante Geta considere a tentativa derrisória, Antifo persiste: “observai meu rosto: ei, assim está bom?” (*uoltum contemplamini: em, satine sic est? Phor.* 210-11). Antifo força a expressão e, enfim, Geta cede (ou aceita a impossibilidade e ironiza): “está bom, mantém-no assim” (*sat est; / em istuc serua: Phor.* 211-13).

¹⁰ Dentre as muitas nuances envolvidas no termo metateatro (cf. Cardoso, 2005), temos em conta as de Slater (1985), de grande importância aos estudos do metateatro em Plauto e Terêncio (por exemplo: é ponto de partida para os estudos de Frangoulidis).

¹¹ Sobre a questão das camadas de ilusão e ficção na comedia nova plautina, cf. Cardoso (2010).

¹² O *seruus* diz: “inventam em conjunto agora um tal ardil, de que esta [Glicéria] é uma cidadã da Ática: ‘havia uma vez um velho mercador, seu navio naufragou próximo da ilha de Andros e ele veio a óbito’. A naufraga foi então adotada pelo pai de Crisís como uma pequena órfã. **Pura invenção!** Por Hércules, isso **não me parece verossímil, porém a ficção agrada** a eles [inventores].” (*fingunt quandam inter se nunc fallaciam / civem Atticam esse hanc: “fuit olim quidam senex / mercator; navim is fregit apud Andrum insulam; / is obiit mortem.” ibi tum hanc eiectam Chrysidis / patrem recepissem orbam parvam. fabulae! / mi quidem hercle non fit veri simile; atque ipsis commentum placet. And.* 220-25, grifos meus).

da história, esta se revela¹³, todavia, verdadeira¹⁴. No final da peça, Davo graceja (grosso modo, num comentário “metateatral”) com certa convenção do drama antigo – a qual prescreveria o que deve ser, por um lado, encenado e, por outro, relatado, pois que quicá se daria no interior do cenário: “não espereis até que saiam daí [da casa]: dentro é que se dará o casamento e transcorrerá o restante” (*ne exspectetis dum exeant huc: intus despondebitur; / intus transigetur siquid est quod restet. And. 980-81*).

Em *Phormio*, o escravo Geta relata que seu jovem amo Antifo recorreu ao parasita Formião, por meio de cujo embuste¹⁵ extraordinário lhe foi possível se casar com sua amada. Antifo teme, entretanto, a anulação do casamento, haja vista a sovinice de seu pai, Demifo. Formião novamente intervém¹⁶ e, deparando-se com Demifo, acusa-o tanto de recusar o casamento, em razão da pobreza da jovem, quanto de negligenciar um parente desfavorecido chamado Estilpo. No desenrolar da peça descobrimos afinal que o irmão de Demifo (passando-se por Estilpo) é o pai da amada de Antifo e que, desse modo, o casamento entre parentes foi, de fato, consumado¹⁷.

MASCARAMENTOS NAS ENTRELINHAS: “METATEATRALIDADES” EM *HEAUTONTIMORUMENOS*

“Concedei-me a possibilidade de encenar esta peça *stataria* como convém: em silêncio” (*date potestatem mihi / statariam agere ut liceat per silentium, Heaut. 35*), intercede, no prólogo, o ator. *Heautontimorumenos* obteve de Terêncio a classificação de *stataria*, i.e. peça não agitada, em que haveria uma proeminência das falas e dos diálogos entre os personagens: aspecto que sugeriria uma maior atenção à composição das *personae*, bem como ao emprego de elementos verbais na caracterização destas. Na peça em apreço são muitas as encenações (ou reencenações) dos personagens, algumas vezes marcadas pela descoberta da simulação.

¹³ Cave (1988: 2): as cenas de reconhecimento, de certa forma, assaz elaboradas para que sejam reais, como um mecanismo de um relógio cuco, atrairiam a atenção para si mesmas e para a forma literária como um artifício. Na passagem em apreço, o reconhecimento, malgrado sua ficcionalidade, asseveraria, no entanto, a veracidade do que se apresenta e era tomado como apenas uma invenção.

¹⁴ Knorr (2007: 173) conclui que Terêncio evita a quebra da ilusão dramática com piadas metateatrais e, neste sentido, seu uso do metateatro, quando comparado ao plautino, é de fato mais sutil e “realista”.

¹⁵ Relata Geta que Fórmio, lançando mão de uma lei que possibilita a uma órfã casar-se com um parente próximo, propôs ao *adulescens*: “eu direi que te conheço e direi a teu respeito a um notário; **fingirei que sou** um amigo dos pais da virgem e vamos até os juízes.” (*ego te cognatum dicam et tibi scribam dicam; / paternum amicum me adsimulabo virginis: / ad iudices veniemus. Phor. 127-29*, grifos meus). Davo, outro escravo e interlocutor de Geta, exclama: “**que encenação audaciosa!**” (*iocularum audaciam! Phor. 134*, grifos meus).

¹⁶ Frangoulidis (1996: 180) atenta para o solilóquio de Formião: “a ti somente, ó Formião, cabe a solução do caso: juntaste os ingredientes, deves então comer tudo. Mãos na massa.” (*ad te summa solum, Phormio, rerum redit: / tute hoc intristi: tibi omnest exedendum: accingere. Phor. 317-18*). Ao estudioso, a afirmação do parasita, por meio do metafórico significado de comer como poetar e de comida como trama da peça, prefigura a assunção de sua função teatral de poeta/criador (*architectus*) em trabalho durante o desenvolvimento da peça.

¹⁷ Atente-se às reações à descoberta da outra identidade do irmão de Demifo: Formião, incrédulo, considera um sonho (*somnium! Phor. 874*) e Antifo explica, “eu também ouvi a **tal história**”(atque ego quoque inaudiui illam *fabulam. Phor. 877*, grifos meus), assinalando-o como uma trama de uma peça.

A comédia se inicia com um colóquio entre dois *senes*, Cremes e Menedemo. Perquire aquele os motivos deste se penitenciar se esfalfando qual um escravo em sua propriedade, haja vista que “ninguém, nessa região, possui uma fazenda melhor, nem de mais valor” (*agrum in his regionibus / meliorem neque preti maioris nemo habet*, *Heaut.* 63-4). À intromissiva atitude, Menedemo redargui: “Cremes, tamanho é o **ócio advindo de teus assuntos para te ocupares dos alheios** que em nada te concernem?” (*Chreme, tantumne ab re tuast oti tibi / aliena ut cures ea quae nil ad te attinent?* *Heaut.* 75-6, grifos meus). Cremes, então, treplica: “sou homem: **nenhum assunto humano julgo alheio a mim.**” (*homo sum: humani nil a me alienum puto*, *Heaut.* 77, grifos meus). Célebre é a fortuna crítica desse verso¹⁸, tomado como uma sentença gnômica e mencionado amiúde como exemplo de humanismo *avant la lettre*. Contudo, variegados aspectos da peça demonstram tal enunciado como um fator de caracterização nada sério do personagem que o profere. Por exemplo, Karakasis (2002: 248-52) atenta para a retórica suasória implícita na fala de Cremes: para eximir-se da inculpação, dentro do quadro de valores romanos, de inveja (*invidia*) e de malquerença (*malevolentia*), o personagem lançaria mão de apelos ao bom caráter (*uirtus tua*, *Heaut.* 56) de Menedemo e à vizinhança entre ambos (*uicinitas*, *Heaut.* 56) – a qual implicaria uma quase relação de amizade (*amicitiae*, *Heaut.* 57) –, mas apenas de sorte que ele possa tecer comentários e prescrever conselhos com audácia e familiaridade (*audacter... et familiariter*, *Heaut.* 58). Também questionando semelhante atitude de Cremes, Jocelyn (1973:31) observou com argúcia que a argumentação de Cremes nos versos 77-9 não passa de uma réplica defensiva: adapta à situação cômica o modo de um filósofo concluir uma admoestação a um pupilo.

Tal postura é questionada, uma vez que seu filho, Clítifo, um jovem (*adulescens*), censura, a certa altura, a educação coativa dos pais, que, segundo seu discurso, “determinam que nos é correto nascer já velhos, de imediato, a partir de garotos” (*aequom esse censent nos a pueris ilico nasci senes*, *Heaut.* 214), imêmores de que um jovem seria “inclinado às coisas que a juventude traz consigo” (*illarum adfinis esse rerum quas fert adulescentia*, *Heaut.* 215). Na seqüência, Clítifo condena a postura de Cremes que, ébrio, profere sermões e “por meio do que é alheio ilustra seu ponto de vista” (*per alium ostendit suam sententiam*¹⁹, *Heaut.* 219, grifos meus). Não menos importante, o *adulescens* caçoa do “ditado” do *senex*: “faz dos males alheios algo de útil para ti” (*periculum ex aliis face tibi quod ex usu siet*, *Heaut.* 210).

Notável é a presença do vocabulário do engano que marca o chamado metateatro plautino²⁰, por exemplo, no modo como o *seruus* Siro esclarece seu plano para reunir os dois casais de jovens da peça: “**fingiremos** que tua amante [leia-se de Clítifo] é amante dele [Clínia]” (*adsimulabimus / tuam amicam huius esse amicam*, *Heaut.* 332-33, grifos meus). Destarte, Clitifo gozaria de seu secreto caso amoroso na presença de seu pai,

¹⁸ Quanto às citações e interpretações desse verso ao longo dos séculos, cf. Tozi (1991: 584-85).

¹⁹ Segundo as acepções do *OLD*, *sententia* pode tanto significar uma opinião, um juízo de valor (veredicto), bem como um pensamento, um aforismo ou máxima.

²⁰ Cf. Cardoso (2005; 2010 e bibliografia indicada); para uma discussão do uso de semelhante vocabulário nas peças de Plauto e Terêncio, cf. Sharrock (2009: 9-17).

Cremes, sob cuja outorga e incitamento²¹ Siro tanto pode exercer o papel de escravo ladino (*seruus callidus*), quanto elaborar um ardil contra Menedemo. Porém, antes de relatar semelhante empresa de iniciativa do escravo, este faz sopitar as preocupações de Clínia, filho de Menedemo, advindas da suspeita de que, à sua ausência, sua amada tivesse se prostituído, elucidando: “assim e jamais de outra forma se pôde ser conhecido, Clínia, com que empenho ela conduz sua vida à tua ausência, quando **de imprevisto se abordou** a mulher.” (*hic sciri potuit aut nusquam alibi, Clinia, / quo studio uitam suam te absente exegerit, / ubi de inprouisost interuentum mulieri. Heaut. 279-81*, grifos meus). Pode-se dizer que, em se conhecendo o léxico da estratégia de improvisação do engano (já reconhecido, sobretudo, em estudos de Plauto, como recurso de teatralização do engano, e, portanto, com efeito metateatral), o escravo estabelece uma relação: a improvisação (ou o efeito de parecer improvisado) do ardil (recurso também recorrente em Terêncio) está para o sucesso do engodo assim como o imprevisto do flagrante está para o reconhecimento da verdade.

Ao ser questionado sobre o plano de ludibriar Menedemo, relata o *seruus* uma história inventada sobre Antífila. Cremes, entretanto, dissuade o escravo de executar semelhante empresa. Ao início do quarto ato, contudo, a invenção do escravo se demonstra parcialmente verdadeira: a peripécia revela que Antífila é, de fato, filha de Cremes (e, logo, uma cidadã bem provida e de estirpe), mas não uma dívida supostamente contraída pela jovem. Entretanto, Siro, elencando diversos argumentos²², convence Cremes a pagar a falsa dívida – sem que este se lembre, portanto, ainda iludido pelo poder de convencimento da ficção do *seruus*²³, de que tal parte da invenção

²¹ Escutando de Cremes palavras como que encantadas, “mas convém que tu ajudes na causa do juvenzinho” (*at te adiutare oportet adolescentuli / causa. Heaut. 546-47*), Siro ufana-se: “decerto posso fazer isso facilmente, se ordenares, além disso **sou calejado no modo como isso costuma ser feito.**” (*facile equidem facere possum si iubes; / etenim quo pacto id fieri soleat calleo. Heaut. 546-7*, grifos meus). Siro estaria então empossado do papel de *seruus callidus*, prenunciando a inexorabilidade de seu sucesso nessa tarefa, pois, de outra forma, fugiria à convenção.

²² Moodie (2009: 159): Siro se diferencia dos escravos plautinos ao se manter em uma posição mais passiva e ser forçado a reagir e a responder às manobras de seu oponente (seu suspicaz amo Cremes), ao invés de ditar os termos do conflito. O *seruus* se aproveita do paralelo entre sua versão e a verdade e aventa: “e quanto àquilo que eu te disse sobre a prata que esta [Antífila] deve a Báquide: é necessário então restituir a ela.” (*sed illud quod tibi / dixi de argento quod ista debet Bacchidi, / id nunc reddendumst illi: Heaut. 790-93*). De imediato, por meio de um argumento infalível, apelando à vaidade de Cremes (“todos te consideram um homem de bens e de boa reputação.” *omnes te in lauta et bene acta parte putant. Heaut. 798*), Siro enfim o convence a pagar a dívida que ele próprio inventara, bem como o suposto passado de Antífila que, no entanto, revela-se em partes verdadeiro.

²³ Referente à função mais comum do escravo nas peças de Plauto, Slater (1985: 177) comenta: os escravos ladinos (*callidus*) são os legítimos heróis de suas peças, suas habilidades (literárias ou de improviso) de elaboradores (*architecti*) de tramas (*argumenta*), possibilitam a realização das peças. Outrossim, da tramóia de inversão de papéis idealizada por Siro (*Heaut. 332-33*) resulta o quiproquó: a inversão dos papéis, Clítifo seria testemunha do caso amoroso de Clínia, então amante de Báquide, de cujo cortejo de criadas a verdadeira amada daquele, Antífila, por sua vez, faria parte. Cremes é de tal maneira convencido por semelhante espetáculo, que conjectura: “**tal como observo meu filho se dedicar ao seu amigo e semelhante e ser seu comparsa nos negócios**, convém a nós velhos também ajudarmos uns aos outros” (*item ut filium meum amico atque aequali suo / uideo inseruire et socium esse in negotiis, nos quoque senes est aequom senibus obsequi. Heaut. 417-9*, grifos meus). Doravante, o *senex* parece tomado pela idéia de arquitetar burlas para solucionar os percalços tal como (e à imagem de) um *adolescens* típico da comédia, possivelmente assumindo outra *persona*.

não encontrara correspondência nas peripécias da “realidade” cômica (i. e. na cena de reconhecimento) da peça.

No decorrer da peça, o escravo Siro precautela o *senex* Cremes, sob cuja chancela, aliás, lhe fora permitido tramar contra Menedemo de maneira a possibilitar a este, conforme o próprio Cremes prescrevera, ofertar “ao filho, **por meio de outrem**, o que ele quiser” (*per alium quemuis ut des*, *Heaut.* 470, grifos meus). Segundo o escravo, tal como Clínia se havia enamorado de Antífila e agora recorrerá a burlas para extorquir dinheiro do pai para o mimo de sua amante, com Clítifo, filho de Cremes, não seria diferente. Note-se, contudo, como se expressa a dedução do escravo: “**como é da natureza humana**, teu filho também pode fazer o mesmo” (*ut sunt humana, tuos ut faciat filius*. *Heaut.* 552, grifos meus). O eco da referência a *humanus* agora na boca de um escravo, e num contexto nada positivo (referindo-se a vícios), certamente não é anódino ao enunciado e a *persona* de Cremes (i.e. à personalidade exibida a Menedemo na cena inicial da peça).

Cremes chega a propor a Menedemo: “que tu consintas ser ludibriado **pelas artimanhas de um escravozinho**” (*falli te sinas / techinis per seruolum*; *Heaut.* 470, grifos meus). Moodie (2009: 156) bem observou que Cremes detém um extraordinário entendimento das convenções da comédia romana, não sendo fortuito o emprego do vocabulário específico referente à convenção do ludíbrio nas peças. De fato, pode-se notar em *Heautontimorumenos* o vocabulário típico do engano teatralizado dentro do teatro, léxico abundante em comédias plautinas²⁴. Após alguns versos, Menedemo confirma a suspeita de Cremes: “já que os observaste a começar a me **enganar**, faz com que se apressem” (*quod sensisti illos me incipere fallere, id uti maturent facere*: *Heaut.* 495, grifos meus). Versos depois, Cremes interroga Siro sobre o proceder do escravo de Clínia: “acaso ele não está **tramando uma tramóia** contra o velho?” (*nonne ad senem aliquam fabricam fingit?* *Heaut.* 545, grifos meus). Cremes, enfim, acreditando que o *adulescens* segue o plano de Siro (i. e. dissimular outra *persona*), comenta a Menedemo: “vieram-me à mente **as velhacarias** do escravo Siro” (*serui uenere in mentem Syri / calliditates*. *Heaut.* 886-87, grifos meus). Dentre as *calliditates* do *seruus callidus*, explica Cremes, está a de que “**o patife também forja** as expressões das pessoas” (*uoltus quoque hominum fingit scelus*. *Heaut.* 887, grifos meus). Reflete com argúcia Moodie que a escolha de semelhante vocabulário sugere que o conhecimento da esperteza (*calliditas*) do escravo (denominado *scelus*) advém de uma tradição cômica e Cremes, portanto, reconhece Siro como um tipo de elaborador (*architetus*) da trama (*argumentum*) encenando uma peça de engano dentro da peça principal, assim como muitos escravos plautinos o fizeram antes dele. A conscientização do *senex* é, entretanto, canhestra: cômico do papel do escravo, Cremes não é capaz de discernir quando o *seruus* está ou não tramando e, logo, este consegue enganá-lo lançando mão de seu plano de “**dizer a verdade para enganar ambos**” (*uera dicendo ut eos ambos falam*: *Heaut.* 711, grifos meus).

²⁴ Cf. Cardoso, 2005, 2010 e a bibliografia complementar indicada.

A inicial postura (ou máscara) de árbitro, de um quase um filósofo a inquirir os demais e a perscrutar a verdade, da qual Cremes se valera ao início da peça, cai por terra ao se descobrir enganado e o principal e único alvo do ardil de seu escravo Siro para o benefício de seu filho Clítifo. Ao início do quinto ato, Menedemo se dá conta de que Cremes vem sendo ludibriado e que, a despeito dos esforços para lhe convencer da suposta verdade, Cremes estaria alienado da realidade. É quando Menedemo responde ironicamente: “isso realmente me surpreende, porque **sabes tão bem dos assuntos alheios.**” (*equidem miror, qui alia tam plane scias. Heaut.* 897-99) e, na sequência, tece o seguinte comentário: “e não é uma infâmia para ti **dar conselhos aos outros, conhecer vendo de fora, e não poder ajudar a ti mesmo?**” (*nonne id flagitiumst te aliis consilium dare, / foris sapere, tibi non posse te auxiliari?* *Heaut.* 922-23).

Segundo Castillo (1986: 123), Cremes de início se apresenta como um *homo humanus*, cujas capacidades de observação e de compreensão lhe facultariam auxiliar os demais em seus problemas (cf. *Heaut.* 77-79; 86; 491-92). Não obstante a cena de reconhecimento não contribuir para um desfecho feliz, frisa Perelli (1973: 176, n 3), esta revela, entretanto, aspectos do caráter de Cremes: o penúltimo ato traz à tona fatos de antanho, i. e., o ultimato de Cremes para sua esposa se livrar do rebento indesejado: Antífila, amada de Clínia e que se revela filha do casal (*Heaut.* 626-27). Ao se aproximar do conceito abstrato de natureza humana, simultaneamente Cremes se distanciaria das situações comezinhas e sociais: alienado dos acontecimentos, ele é alvo das ações pragmáticas dos demais personagens. Afora o fato de o *senex* não se conscientizar dos acontecimentos no âmbito familiar, é se valendo, entretanto, de sua diplomacia, que ele deseja sempre se inteirar dos assuntos alheios e oferecer sugestões de conduta aos demais: Clínia (*Heaut.* 200-20), Menedemo (*Heaut.* 151-57; 433-42; 464-89), Clítifo (*Heaut.* 564-78) e Sóstrata, sua esposa (*Heaut.* 632-43). Ao final da peça, cômico de ter sido, desde o início, o alvo de um engodo perpetrado por Siro para o benefício de seu próprio filho, Cremes, segundo constata Menedemo: “castiga o juvenzinho [Clítifo] **por demais gravemente e desumanamente**” (*nimis graviter cruciat adolescentulum / mimisque inhumane; Heaut.* 1045-46, grifos meus)²⁵.

BIBLIOGRAFIA

- BEARE, W.. **The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic.** London: Methuen, 1950.
- BRANDÃO, J. L. L.. Vida suetoniana de Terêncio. Estrutura e estratégias de defesa do poeta. In: **Estudios sobre Terencio**, p. 111-123, 2006.
- BROTHERS, A. J. **Terence: The Self-Tormenter.** Warminster: Aris&Phillips, 1988.

²⁵ Henderson (2004: 61): o bisbilhoteiro Cremes, entretanto, encerra a peça premindo seu filho e herdeiro a escolher uma jovem da vizinhança adequada ao casamento, do contrário, será deserdado, bem como renegado, i. e. o *humanist manqué* acabou de alienar (“othered”) seu filho. Como contraposto, a perda do filho conscientizou Menedemo da necessidade de evitar o “método convencionalmente usado pelos pais” (*via pervolgata patrum. Heaut.* 101) no que concerne à educação dos filhos (referindo-se, possivelmente, ao modelo exibido nas comédias).

- BROWN, P.. **Terence: The Comedies** (tr. intr. e notas). New York: Oxford, 2006.
- BUTLER, H. E. **The Institutio Oratoria of Quintilian: in four volumes: Vol. IV.** Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1958.
- CARDOSO, I. T.. **Ars Plautina: Metalinguagem em gesto e figurino.** 2005, 367 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, SP, 2005.
- _____. Ilusão e engano em Plauto. In: Cardoso, Z. A.; Duarte, A. S. (org.). **Estudos sobre o teatro antigo.** São Paulo: Alameda, 2010, v. 1, 2010.
- CASTELLANI, V.. Imagination and ‘evidence’: A scene from Terence. **Rocky Mountain Review of Languages and Literature**, 31, p. 21-28, 1977.
- CASTILLO, C.. Caracterización de los personajes y función cómica en el Heautontimoroumenos de Terencio. **Cuadernos Filología Clásica**, 20, p. 121-126, 1986.
- CAVE, T.. **Recognitions: A Study in Poetics.** Oxford: Oxford University Press, 1988.
- DUCKWORTH, G. E.. **The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment.** New Jersey: Princeton University Press, 1952.
- FRANGOULIDIS, S. A.. (Meta)theatre as Therapy in Terence’s *Phormio*. **Classica et Mediaevalia**, 47, p. 169-206, 1996.
- GILULA, D.. How Rich Was Terence? **Scripta Classica Israelica**, 7-8, p. 74-78, 1989.
- GLARE, P.G.W. (ed). **Oxford Latin Dictionary (OLD).** Oxford: Clarendon Press, 1982.
- HENDERSON, J.. Terence’s Selbstaussöhnung: Payback Time for the Self (*Hautontimorumenus*). **Ramus**, 33, p. 53-81, 2004.
- JOCELYN, H. D.. *Homo sum: humani nil a me alienum puto.* **Antichthon**, 7, p. 14-46, 1973.
- KARAKASIS, E.. A reading of the introductory scene of Terence’s Heautontimorumenos. **Dodóne: Philologia**, 31, p. 247-262, 2002.
- KNORR, O.. Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence. In: **Terentius Poeta.** München: Verlag C. H. Beck, 2007.
- MARSHALL, C. W.. **The Stagecraft and Performance of Roman Comedy.** Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MAROUZEAU J. (ed.). **Térence: Comédies.** Paris, Les Belles Lettres, 2 v., 1947.
- PARKER, H. N.. *Plautus* vs. Terence: Audience and popularity re-examined, **American Journal of Philology**, 117(4), p. 585-617, 1986.
- MOODIE, E. K.. Old men and metatheatre in Terence: Terence’s dramatic competition. **Ramus**, 38(2), p. 145-173, 2009.
- PERRELLI, L.. **Il teatro rivoluzionario di Terenzio.** Firenze: La Nuova Italia, 1973.
- ROLFE, J. C.. **Suetonius – Vol. II.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959.

- SHARROCK, A.. **Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence.** New York: Cambridge University Press, 2009.
- SARGEAUNT J. (ed.). **Terence vol. I: The Lady of Andros, The Self-Tormentor, The Eunuch** (tr. intr. e notas). London: *William Heinemann*, 1912.
- _____. **Terence vol. II: Phormio, the Mother-In-law, the Brothers** (tr. intr. e notas). London: *William Heinemann*, 1912.
- SLATER, N. W.. **Plautus in Performance: The Theater of the Mind.** Princeton: Princeton Univ. Press, 1985.
- SUTTON, E. W.. **Cicero: in twenty-eight volumes. De oratore : in two volumes, Books 1-2.** Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1967.
- TAPLIN, O.. Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis. **Journal of Hellenic Studies**, 106, p. 163–74, 1986.
- TOZI, R.. **Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas**, Martins Fontes, SP, 2ª edição (2000), tradução Ivone Castilho Benedetti, 1991.
- WRIGHT, J.. **Dancing in Chains. The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata.** Rome: American Academy, 1974.